

内部参考 注意保存

中国电影史概论

(1896 — 1966)

〔苏〕托洛普采夫 著

蘇
子
靜
船
齋

PDG

中国电影史概论

(1896——1966)

[苏] C. 托洛普采夫 著

志 刚 等译

(内部参考，注意保存)

中国电影家协会资料室

1982 北京

出版说明

本书系苏联科学院远东研究所编纂，由苏联科学出版社1979年出版。作者C. 托洛普采夫曾在中国居住，通晓汉语，搜集了大量有关我国解放以来电影界以至文艺界情况的资料。除本书外，他还经常在苏联《电影艺术》、《外国文学》等杂志上发表攻击我国文艺政策、歪曲我国电影情况的文章。

在这本书里，除第一章大半取材于程季华主编的《中国电影发展史》（第一、二卷）以外，其余各章对解放以来直至“文革”前我国电影事业的发展过程进行了评述。由于各种原因，目前我国国内在这方面还没有可观的研究成果。从这种意义上说，这本书对于我们研究解放以来的电影历史，不无参考价值。但作者借评论我们的某些失误之处对我们的方针、政策、理论思想进行全面的攻击，特别是第二章中《电影与中国的政治运动》一节，不仅对自《武训传》批判以来的历次思想批判和政治运动多所攻击，而且对毛泽东同志的文艺思想，包括《在延安文艺座谈会上的讲话》，统统加以嘲讽、挖苦和否定，这就恰恰暴露了作者反华的面目。

这本书中所援引的我国的文章与资料曾经过核对，有出入之处作了注释。作者援引的其他资料，都以俄文为依据。

作者的话

中国电影已有七十多年的历史，它有充分根据列入中国以及世界电影研究的范畴。长时期以来，只有定期刊物上发表过一些篇幅不长的文章对它有所论述，在几部电影通史中，对它作过简短的评述。在这里，当然首先要提到乔治·萨杜尔。他立即认识到中国电影的真正价值，并把它看作是世界电影的重要组成部分〔见30,31〕。日本电影学家们，首先是岩崎昶，也十分了解他们近邻的电影，他们力图真实可信地叙述它〔见8,9〕。意大利汉学家德·别尔图乔里对此曾经写过简明而内容丰富的介绍文章〔81〕。说到这里，也不能不提到捷克斯洛伐克的一些中国学专家们在电影资料方面很有价值的集体著作〔54〕。

苏联在二十至三十年代就已对中国电影发生兴趣（作为对中国全面注意的一部分）。然而情况报道也仅限于一些零星评论和文章，首先是C. 特列基耶科夫的著作。1941年，P. 卡尔曼出版一本记述他在中国拍片的笔记，内容包括对中国电影的报道以及中国观众对苏联影片的感受。到1949年，当中国革命取得胜利之后，苏联对中国电影的兴趣大大提高了。1952年，出版了C. 格拉西莫夫的一本书〔4〕，其中有很长篇幅谈到中国电影的历史。1953年，又出版了C. 尤特凯维奇关于拍摄《普勒热瓦斯基》一片的随笔，其中也向读者介绍了中华人民共和国的新电影〔53〕。比较详尽而可靠的，还是苏联中国学专家A. 热洛霍夫采夫的那本回顾过去的札记，它首次广泛利用了西方百科全书的著作以及中国的史料。

在中国本国一个很长时期内，对于电影的研究仅限于定期刊

物上发表的和汇集成册的一些评论性的材料。1963年，北京出版了一部两卷集的《中国电影发展史》，它是以程季华为首的创作集体写成的。这就成为研究中国电影进入“专题阶段”的开端。北京历史学家们编写的这部有重大价值的著作，至今仍然是在实际材料方面最重要的一部论著，而且它有时也成为了解中国电影史的唯一资料来源。遗憾的是，研究工作只做到1949年。甚至台湾的电影史家们也在这一交接点上停步了[6;47]。全面论述中华人民共和国电影的著作，直到1972年未见问世。1972年，曾是C.爱森斯坦学生的著名美国电影学家陈立的书出版了，这是他对自己在中华人民共和国电影资料馆工作几年的总结。这是一部内容丰富而有价值的著作，它包含着作者个人的丰富印象。在书中令人信服地表现了作者的看法：对中国社会进行全面的、综合性研究的同时，必须重视对中国电影的研究。但遗憾的是，由于陈立缺乏中国学专家的专业知识，同时又不谙中国语言，因而必然使他的著作受到影响，以致书中出现一些有时微不足道、有时又相当严重的错误和疏漏。

本书《中国电影史概论》是在上述研究著作的基础上，对一些事实和结论进行了概括(并作了必要的修正)。程季华主编的两卷集，是1949年之前的那段时期中最有权威性的著作，而且由于往往很难搞到原始材料，这部著作也就成为资料的重要来源。至于谈到中华人民共和国成立以后的电影，作者则掌握了相当大量的影片，大量的电影剧本、评论集和理论著作等等。作者仔细阅读并系统整理了中华人民共和国有关电影的各种定期刊物，因而使作者有可能整理出有关中华人民共和国电影发展的文字材料，编纂了影片年表，并同时修正了过去的几部研究著作中一些不准确之处。

本书只限于论述艺术电影，而不涉及其他样式，它并不妄图进行全面的论述。《……概论》的任务是：对中国电影自诞生以来直至“文化革命”为止的这一时期，提供一个完整的概念，并且深入研究这一时期所发生的事件过程，以及它们与总的社会发展的依赖关系。

目 次

作者的话	(1)
第一章 1949 以前的中国电影	(1)
1. 影片生产的开始	(1)
2. 三十年代电影	(10)
3. 国内战争时期的电影	(26)
第二章 中华人民共和国电影艺术的发展 (1949—1957)	(37)
1. 电影生产的建立	(37)
2. 电影与中国的政治运动	(48)
3. 新的题材和新的主人公	(64)
第三章 “大跃进”时期的电影	(81)
1. 数量代替质量	(81)
2. “新样式”	(88)
3. 逆着“跃进”的发展	(102)
第四章 在“大跃进”与“文化革命”之间	(122)
1. 六十年代的曲折	(122)
2. 批判的浪潮(1963—1965)	(133)
3. “文化革命”前夕	(143)
后 记	(159)
附 录	
参考资料目录	(162)
影片选目	(166)

第一章

1949年以前的中国电影

1

影片生产的开始

在中国，对电影的认识是从放映外国影片开始的。这个日期说法不一。在《中国电影发展史》中这样说：1896年8月11日，在上海“徐园”公园内放映了“西洋影戏”，把它作为娱乐节目之一，穿插在一些游艺杂耍节目中，那时这便叫做电影〔50，卷1，8页〕。第二年，上海《申报》（7月，27日）刊出了一连串法国影片的广告〔50，卷1，8页〕。看来，在这个时期，有一个法国摄影师来到上海。他放映了卢米埃尔的一些影片，并亲自进行了拍摄。他拍摄的有关中国的电影素材，至今仍保存在巴黎电影资料馆〔50，卷1，6页〕。据陈立推测，这人便是谢斯奇耶，他那时恰好从孟买前往澳大利亚。

岩崎昶认为，电影在中国出现的日期是1903年〔52，253页〕，J. 别尔图乔里（援引香港报刊）〔81，第80页〕、乔治·萨杜尔〔31〕、C. 尤特凯维奇〔53〕、C. 格拉西莫夫〔4〕、A. 热洛霍夫采夫〔9〕、以及捷克斯洛伐克的研究家们（援引蔡楚生的回忆），都认为电影在中国出现的日期是1904年。台湾电影史学家钟雷引用1906年上海《申报》上刊登的一个广告，作为“电影首次输入中国的历史性证明”。广告中说：“西方来的机械

师^①所放映的、由我们公司所选购的电光影戏的奇妙影片——人物随意活动，人被叫醒后，睁开眼睛……”。钟雷认为，这里所说的“机械师”便是指西班牙人 A. 雷玛斯，所提到的“奇妙影片”，便是法国的百代和高蒙公司的影片[47，1、2页]。

最确实可信并有根据的日期，还是北京电影史学家们提出来的 1896 年。台湾电影史学家杜云之[6，卷 1，1—2 页]和美国电影史学家陈立[55，1 页]也对这个年代作了肯定。

至于对中国首次摄制本国影片的日期，也没有统一的说法。北京的作者们[50，卷 1，14 页]和杜云之[6，卷 1，6 页]认为是 1905 年；陈立认为是 1908 年[55，10 和 393 页]（遗憾的是他没有充分的论据来证明它）；岩崎昶认为是 1909 年[52，253 页]；钟雷认为是 1913 年[47，3、4 页]。在《中国电影发展史》中是这样叙述的：1905 年，开设在北京琉璃厂集市的“丰泰”照相馆的照相师任景丰，把由著名京剧演员谭鑫培主演的京剧《定军山》中的片断，拍成了影片。“这部短片是我国最早的一部戏曲片，也是中国人自己摄制的第一部影片。我国第一次尝试摄制电影，便与传统的民族戏剧形式结合起来，这是很有意义的”[50，卷 1，14 页]。而且也与文学结合，——我们再补充一句——《定军山》是中国古典小说《三国演义》中的一个片断。

就在这几年中，电影租赁发行也在全国开展起来。任景丰把自己的影片输入南方各省，并为此临时搭起场所进行放映。二十世纪初，两个西班牙人在上海租赁一间房子作为放映室，雇了几个人，穿着五颜六色的衣服在门口吆喊和敲锣打鼓，以招徕行人。

1902 年，北京人在前门一带专门放映电影的场所看到了影片。1908 年，A. 雷玛斯在上海建筑了一所可容纳 250 人的场所，这便是中国的第一座影院。

直到 1913 年，中国才拍摄了第一部故事片《难夫难妻》（又名

^① 这是最早的称呼——这个术语后来不用了（字面含义为“电光技师”——译者）。——原注

《洞房花烛》)。这是一部短片(4本),它是以反对封建包办婚姻为题材的。影片中的婚姻单凭父母之命、媒妁之言,而把一对素不相识的男女结合到一起。因此,中国电影早期的影片就充满着切中时弊的社会内容。

同一年,又拍成了一部短片《庄子试妻》(2本)。钟雷认为,它才真正是“我国影片生产的伟大的开端”[47, 4页]。这部影片由华美影片公司筹集资金,在香港拍摄并发行。它实际上是中国人拍摄的,但由返国的美国人B. 布拉斯基^①出资并提供必要的技术设备。这部影片拍好后,由布拉斯基携回美国,这是中国影片输出国外放映的开始。《庄子试妻》这部影片的价值还在于,影片中第一次出现了女演员。在此之前,根据戏剧传统,女角都由男人扮演(更何况当时拍摄的并非真正的影片,只是传统戏剧演出中某些片断的纪录)。在《庄子试妻》一片中,女主角还是由男人、导演黎民伟扮演,不过使女一角则是由导演的妻子严珊珊扮演的。

在这一时期,中国电影界已经出现了自己官方的“取缔影戏场条例”,共七条:“男女必须分座……不得有淫亵之影片……停场时刻,至迟以夜间十二点钟为限……”等等。这就说明,已建立起一套固定的电影发行系统来代替单独的影片放映了。

当然,最初一段时期放映的都是外国影片——法国片(百代和高蒙公司出品)、美国片、英国片和德国片。其中大部分是商业性影片,但也有麦克斯·林戴、勃斯特·基顿、查利·卓别林的一些滑稽片。中国本国的影片生产,无论在创作条件或物质条件方面,都受到极大的限制,那时还不可能与外国影片展开竞争。摄影机和胶片全部从国外进口,影片的洗印和复制有时还要送往美国。一些电影工作者也出国学习。因此,年轻的中国电影在很大程度上受西方——譬如说,受二十年代“西部片”风气的影

① 另一说法,此人姓B. 波拉斯基[55, 10页]。——原注

响。

1914年欧洲开始的第一次世界大战，也影响了中国电影业：外国影片的输入量急剧减少，本国影片的产量也大大降低了。等到大战结束以后，不仅外国资本家，而且连中国资本家都把电影看作是生财之道的来源，于是电影业逐渐得到充实而变成电影工业。规模最大的上海商务印书馆于1917年开始建立活动影戏部，开始拍摄戏曲片与新闻短片（例如《商务印书馆放工》，显然就是受了卢米埃尔式样的影响）。1920年拍摄了两部短片，都是由著名京剧表演艺术家梅兰芳主演的。它与1905年所拍影片的区别就在于：这一次不仅拍了全景镜头，而且还拍了特写镜头，甚至是细部特写。两年以后，根据蒲松龄的小说《劳山道士》拍摄了《清虚梦》，在影片中首次运用了特技摄影。

“商务”活动影戏部于1921年还拍摄了中国第一部长故事片《阎瑞生》（10本），1923年又建立了国内第一个专门摄影棚。

影片《阎瑞生》（或《阎瑞生与王莲英》），是以1920年轰动整个上海的洋行买办阎瑞生谋杀王莲英的真实案件为基础的。在同一时期，这一情节也被改编为文明戏而搬上舞台——电影的发展是与中国话剧的建立同时进行的。在这部影片中使用了类型演员：阎瑞生一角由一个外表与他相像的买办扮演，王莲英一角由一个从良妓女扮演，凶手的帮凶由一个与洋行有关系的人扮演。

这样一来，电影又重新接触社会性题材了。然而从1910—1920年这整整十年内，中国电影主要还是制作伤感影片的时期。影片中的主人公，不是一对打动人心的人（他们往往要被拆散），就是一些被社会所抛弃，为社会所不容的乞丐、孤儿、盲人等等。许多默片的片名都是从汉字的“苦”字开始，如“痛苦的”、“苦难的”等等。

二十年代，中世纪的古典小说在电影界风行一时。一些很受欢迎的剧目或其中的几折，都被电影工作者搬上银幕，它们有的就成为类似“西部片”的作品。象史东山这样严肃的电影工作者，

也不得不迁就当时这种时髦的作法。如中国古典作品《三国演义》、《西游记》、《水浒》等都拍成了影片，许多影片取材于俞樾的长篇小说《七侠五义》、王实甫的戏剧《西厢记》。1926年，把关于梁山伯与祝英台的民间故事（也给它起了一个当时很有代表性的片名《梁祝痛史》）改编成电影，不止一次地把有关花木兰的民间传说搬上了银幕。十七世纪优秀作家蒲松龄的作品也引起了电影工作者的注意，特别是在二十年代后半时期，曾根据他的短篇小说拍成了好几部影片。

十九世纪末——二十世纪初，中国文学界出现的启蒙运动激起人们对西方文化的兴趣，这一运动也波及电影——当时出现了许多改编欧洲文学作品的影片。小仲马的《茶花女》特别引起人们的注意，在不同时期内，曾根据这部作品拍摄成了好几部不同版本的影片。这类影片都把原著情节移植在中国的土地上。如1928年，根据英国作家王尔德的《温德密尔夫人的扇子》改编为《少奶奶的扇子》，就是一例。在二十至三十年代交替时期，卜万苍改编的莎士比亚戏剧《两个维罗那人》更是完全脱离了原著。电影工作者最感兴趣的还是那种伤感性情节，它们完全是按照情节剧的公式来处理的。电影界的“启蒙运动”有时走到了极端，例如导演王元龙为了使中国电影“欧化”，竟致“使演员改头换面——变成高鼻子，黄眉须”。王元龙的影片《寻夫记》，使人想起了大量充斥于中国银幕的西方商业电影的“沙龙影片”。

二十年代，上海成立了许多大制片公司，如明星（1922）、天一（1925）、联华（1929）等，这对中国电影以后的发展具有很大的影响。

明星公司一开始就遇到许多困难——设备、资金都不足，但是它的工作人员中却拥有一些颇有经验的大师，如中国最老一代的导演郑正秋和张石川。1922年，该公司开办了中国第一所电影学校，在开始阶段，设置导演艺术的基本课程、表演技巧课、摄影技术、洗印、化装、以及有关电影和戏剧的基础知识课程；

后来这所学校往专业化方面发展，只培养演员了。

第一部给明星公司带来巨大声誉的重要作品是《孤儿救祖记》(1923)。这部影片“无论从表演技巧、摄影技巧，还是剪辑技巧方面看，都是成功的”〔47，9页〕。评论家们强调指出这部影片不论从服装、布景、情节安排都摆脱了欧化的影响，演员的表演也极其自然，没有任何舞台夸张和闹剧的味道〔6，卷1，34页〕。然而剧作家和电影编剧夏衍在回忆二十年代部分从事创作的知识分子向资产阶级意识形态投降时恰恰举这部影片为例，就决不是偶然的〔36，292页〕。的确，这部影片的特点，并不是对社会进行尖锐的批判，而是局限在资产阶级、甚至封建主义世界观的水平上的“教育意义”——善良的富翁，恶劣而愚蠢的继承人，聪明而贫穷的男孩。影片表现的男孩，其全部价值就在于他“从血缘上说”属于那个“有钱有势的社会”。这部影片获得了巨大的成功，它给公司赚来为继续生产所必需的资金，而且影片的成功又推动了许多小电影公司的建立。仅在上海一地，就出现有近五十家之多。

全国的影片生产得到了迅速的发展，但影片的一般水平却是不高的。1925年5月，明星公司对所有电影公司发出呼吁：要使本国电影工业“清醒”并加以发展。但这一点如何实现，可由下述事实说明：1928年，明星公司开始拍摄十八集影片《火烧红莲寺》，它顿时掀起制作消遣性的“武侠片”的热潮，“这一时期……至今被许多人认为是中国电影的‘黑暗年代’”〔97，16页〕。“武侠片的狂热”〔6，卷1，70页〕一直持续到1931年9月18日——日本入侵中国东北。然而不能不承认，从中国电影技术的发展来说，从专业技巧的形成来看，这种“多集影片”仍然具有实验学派的意义。

天一是一家大规模电影公司，它也拥有几位著名大师如中国第一位女明星王汉伦，以及三、四十年代红极一时的女演员胡蝶等等。但是这个公司的影片既没有突出现实性的题材，也不追

求时髦的“欧化”，而是陷入了另一个极端：宣扬“旧道德、旧伦理”，实际上就是脱离迫切的社会性主题，而去追求以“西部片”样式来处理民族的素材。因而，象《花木兰从军》、《女儿国》（取材于《镜花缘》）和《铁扇公主》（取材于古典小说《西游记》）、《五鼠闹东京》（取材于《七侠五义》）等等影片，就大批出笼了。

1929年，电影界出现了一家新的影片公司——联华影业公司^①，它在很短时期内便吞併了上海几家小规模的电影生产企业，而成为中国电影界的几大公司之一。它的口号是“复兴国片、改造国片”。

联华的第一部作品是孙瑜导演的影片《故都春梦》。评论家认为，这是一部“高度艺术性的、并有新精神的影片，它立即压倒所有武侠片、神怪片和惊险片，并且受到所有观众，特别是青年人的热烈欢迎”[47, 25页]。联华影业公司拍摄影片，以其现实意义的社会性题材，对尖锐问题的非传统性的处理，特别在该公司成立的最初几年便在中国电影中取得了显赫地位，“给中国电影带来了新的内容，丰富了它，没有卷入‘武侠神怪片’的潮流，摆脱了文明戏的影响，突破了中国电影在造型处理上长期因袭的连环画式地交代故事的成规旧套。因此，称联华为新派，称明星和天一为旧派”电影[50, 卷1, 155页]。

1926年，田汉组织起来的南国电影剧社摄制了两部影片，但都由于检查的原因未能最后完成。第一部影片是根据田汉的电影剧本拍摄的《到民间去》，它引起人们极大的兴趣。用作者的话说，这部作品的主题思想是引自日本诗人石川啄木的诗篇《在无休止的争论之后》（1911）：“……我们眼中燃烧的烈火并不比半个世纪前俄国青年们的少！我们无休止地争论着：怎么办？但是当我们用拳头捶了桌子以后，没有一个人喊出：‘到民间去！’”（B. 玛尔科娃译）“俄国青年”，这就是民粹派，他们的思想既鼓舞了

^① Y. E. 托埃普立兹认为它成立于1930年，这是错误的（他把这个公司叫作“中国电影社”）。——原注

日本的“新农村运动”，也鼓舞了中国知识青年的革命启蒙运动——“到民间去”。这部影片由很有象征意义的一场戏开始：一群中国大学生聚集在咖啡馆里，热烈地欢迎一个俄国革命诗人的演讲。

这个角色是由当时正在上海的作家鲍利斯·皮尔尼亚克扮演的。他留下了很有意思的(虽然是十分主观的)回忆，使我们能够从中得出关于这场戏的性质以及关于默片时代中国制片厂的拍摄气氛的印象。他说：“我们乘车到工厂去。那里嘈杂混乱。一切搞得底朝天。挂着几盏小灯笼，天花板下挂着景片，摆着一张张小桌子，布置成咖啡馆的样子，……于是我便进入这个实际上并不存在的、布置出来的咖啡馆，和我一起来的有：俄国画家（应邀前来的我的一个俄国女朋友、女画家），中国雕刻家（是一位曾在法国学习了六年的真正的著名中国雕刻家），教授（是当地一个大学的真正语言学家，一位名人）和诗人，我的朋友和翻译姜广慈（即蒋光赤——作者注）。我们便在一张小桌子旁坐下，交谈起来。两个姑娘过来招呼我们，而我，作为一个民主主义者和革命人民的儿子，建议她们和我们坐在一起，和我们一起饮酒。于是她们也坐了下来，……有两个大学生认出了我，……我们便交谈起来。这些大学生说，他们欢迎我这个俄国革命作家。我们全体起立，举杯共饮，包括大学生、侍女、还有——我们，科学和艺术。于是我便把大学生的手放到侍女的手里（照欧式作法），作为科学和民主、劳动 and 知识合作的象征！……这是由吉延汉（田汉——作者注）设想出来的。”

“……呈现出一片极端混乱的景象！”皮尔尼亚克继续说，“他们布置咖啡馆一直到白天十二点。热度高得难以想象。……他们把我摆到中心地位，所有的聚光灯都打在我身上，除了聚光灯以外，还装了一些反光板，以便使真正的阳光也反射到我身上。……所有的人各就各位。虽然在电影胶片上没有声音，但是，音乐家还是拉着小提琴，歌手唱着歌……大家一起开口，构成一个难以

置信的、我无论如何也不理解的大合唱。姜广慈要一面表演，一面翻译别人对我说的话：大家拼命对他喊，他就离开摄影机的镜头朝我喊，……摄影师在拍摄，……导演冲着姜喊。姜冲着我喊。大家都在大喊大叫，不知说些什么。而我就站在那儿哭泣，因为光刺眼，眼痛，眼泪不断地往下流。……这样到了四点钟。那时——又是完全遵照命令——大家站起来喝茶去了……”〔28，92—95页〕

三十年代初，当美国首次放映有声片不久，中国也开始看到了有声片。1926年12月，上海组织了几场特福莱（美国）有声短片的放映。后来美国有声电影越来越广泛地在中国、天津和北京^①上映。1930年，中国有声洗印机也装备好了，于是开始了有声影片的生产。起初是把声音收录在蜡盘上，后来才收录在胶片上。

中国电影工作者同样面临着全世界电影同行们所面临的问题——不仅有技术方面的，还有创作方面的。出现了二者择一的问题：是继续制作经过考验的默片，还是去开辟一条不为人知、但更有价值的实验途径。

进步的中国电影工作者正确评价了有声电影的极其容易理解的特性。他们认真注视着全世界有声电影艺术的发展。1928年，洪深翻译了C.爱森斯坦、B.普多夫金和Г.亚力山大洛夫的著名“声明”——关于声音在电影中的可能性的宣言。夏衍主编、仅出版过一期的《艺术》杂志（1930年3月），对有声电影表示了热烈的欢迎。文章作者认为，有声电影应当完全取代无声电影。不管看起来多么奇怪，天一影片公司立即接受了这一新颖事物。看来这样作完全出于商业方面的原因——它们过去的影片已经失去了观众，从而也就失去了利润。

① 第一次世界大战后，外国进口影片的数量再次增加。1929年，中国上映的影片中（有声片和无声片）90%都是美国片〔55，64页〕。1933年，美国影片进口309部（占全部输入量的73.4%），1934年为345部（占84.8%），在这几年中，国产片的产量相当于89或84部〔50，卷2，161页〕。——原注

有声电影逐渐获得了承认，各电影公司开始购进外国新式摄影机。到1934年，三位发明人，其中就有后来成为著名导演、中华人民共和国电影部门领导人之一的司徒慧敏，自己动手装配成本国的有声摄影机。1934年成立的电通影片公司拍摄的悲剧《桃李劫》（编剧袁牧之、导演应云卫），可以说是中国运用国产摄影机拍出来的第一部有声影片。

2

三十年代电影

三十年代，从各个方面来说，都是一个新的发展阶段，是中国电影几个高峰时期之一。中国电影工作者进入有声电影时代后，便建立起足够经常生产的工业基地，他们再次转向社会题材，越来越经常、越来越自信地以进步的革命精神来处理这些主题。这是与世界电影的发展相适应的。乔治·萨杜尔正确地指出，“民族电影艺术学派要突起并获得进一步的发展，就必须成为本民族、本国人民理想的代言人。他们为自由、为面包而战，他们在正义的战斗中捍卫或赢得了本身的独立……”

「1930年以后，电影普遍成为争取民族独立的斗争因素之一，它不仅成为见证人，而且成为争取独立斗争的参加者」他们从这一斗争中汲取了自己的力量和获得了本身的艺术成就」〔30，12—16页〕。

这段话也完全适用于三十年代诞生的中国电影“左翼”。进步电影工作者和全体人民一道坚强地经受了日本军事侵略的沉重打击，他们密切地注意现实，并正确地加以反映，他们在斗争中变得更加团结巩固。1930年成立的中国左翼作家联盟，大大促进了进步电影的发展。在左翼作家联盟成员中，我们可以看到许多著名电影家和戏剧家的名字，如夏衍、田汉、阳翰笙、沈西苓等等。中国进步文学的领导人鲁迅和瞿秋白，对年轻电影艺术

也很重视。因此在 1930 年，鲁迅选译了岩崎昶的《电影和资本主义》一书中的《作为宣传、鼓动手段的电影》这一章，发表在《萌芽》月刊上。

遗憾的是，当时的电影观众主要局限为几个大城市的居民。中国的经济落后状况也影响了中国新文化的发展。尤其在电影方面，它表现为影院建立的速度极其缓慢。乔治·萨杜尔举出这样的数字：1936 年全国仅有影院 300 家——一百万人中为 0.66 座位，而当时譬如说，在印度是 3.8，在印度尼西亚是 5，在缅甸是 16，更不要说在日本是 38，在美国是 130，苏联是 170 了〔30，附录表 13—15 页〕。

而且这些数量微不足道的影院，主要都集中在上海，少量的则设在沿海几个大城市。而在中国内地，更多的情况是对电影甚至连听都没有听说过。

虽然如此，但三十年代初期仍然是中国电影发展中的转折时期。如果进行类比的话，那么也许可以把它和 1919 年“五四”运动后迅速出现的民主的新文学相比（当然，这可以和进步知识分子在十年以来经过调整而复兴的意识相媲美）。在这个时期，电影工作者认识到电影艺术的重要社会使命，电影界出现了进步的革命思潮，并得到了巩固。“1932—1933 年制作的一些影片，”陈立认为，“尽管是公式化的，但却很有实际效果。作者把革命的烈火和爱国的浪潮结合到一起，便赋予影片以力量和艺术性的因素”〔55，77 页〕。中国的左翼电影在三十年代与反动思潮截然划清了界限。1932 年，建立了地下的、党的电影小组，对电影事业进行了思想领导。这个小组的领导人是夏衍，但指导小组活动的是瞿秋白〔6，卷 1，107 页〕。

1933 年 2 月 9 日，在上海正式成立了中国电影联盟^①。联盟

① Y. E. 托埃普立兹说：“1936 年成立左翼电影工作者联盟”〔38，卷 4，259 页〕。这大概就指 1933 年成立的这个团体，因为 1936 年成立的那个团体总共只存在一个月。——原注